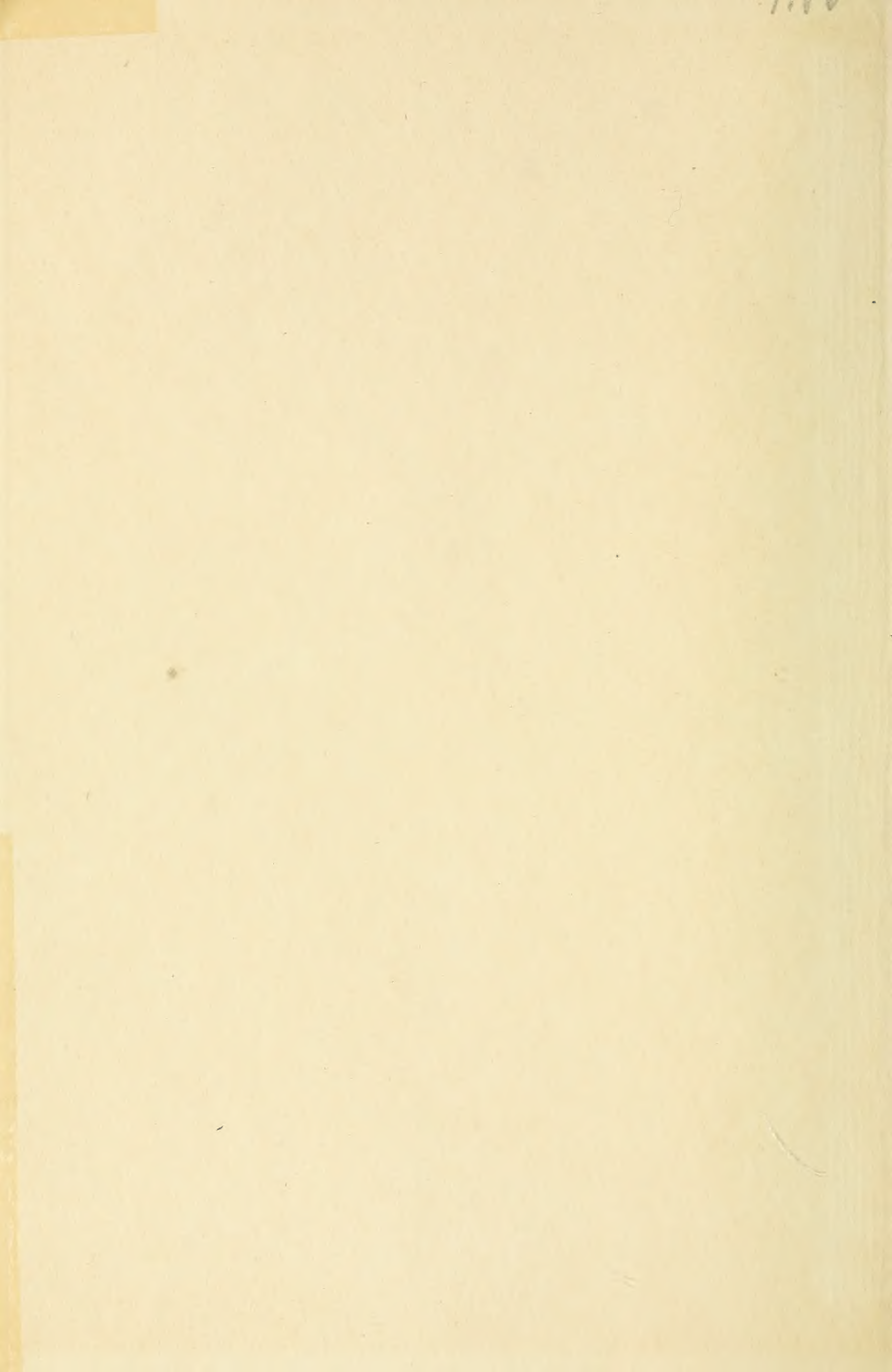
Hausenstein, Wilhelm
Rudolf Grossmann


JUNGE KUNST
Rudolf
Großmann



23/4 20.

JUNGE KUNST
BAND 7

GROSSMANN

HUSARENBALL

JUNGE KUNST
BAND 7

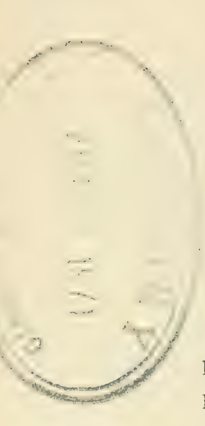
RUDOLF GROSSMANN

VON

WILHELM HAUSENSTEIN

MIT EINER SELBSTBIOGRAPHIE DES KÜNSTLERS, EINEM FARBIGEN TITELBILD UND 32 ABBILDUNGEN

LEIPZIG, 1919
VERLAG VON KLINKHARDT & BIERMANN



JUNGE KUNST.

Bisher erschienen die folgenden Bände:

Bd. 1. Georg Biermann: Max Pechstein.
Bd. 2. C. E. Uphoff: Paula Becker-Modersohn.
Bd. 3. C. E. Uphoff: Bernhard Hoetger.
Bd. 4. Lothar Brieger: Ludwig Meidner.
Bd. 5. Theodor Däubler: César Klein.
Bd. 6. Joachim Kirchner: Franz Heckendorf.
Bd. 7. Wilhelm Hausenstein: Rudolf Großmann.
Bd. 8. Karl Schwarz: Hugo Krayn.

 * Druck von Julius Klinkhardt in Leipzig.

Wie ist es nun eigentlich? Ist er raffiniert? Ist er naiv? Und kommt es auf diese Frage an oder nicht?

Umfaßt sie ihn irgendwie, so kommt es auf sie wohl an. Wahrscheinlich, daß solche Frage einem Modernen gegenüber schon grundsätzlich einige Wichtigkeit hat. Moderne Kunst: fast alles in ihr spitzt sich zu der paradoxalen Begierde, etwas Äußerstes zu tun, das aber nicht nur empfunden, erlitten, gedacht, bewußt, sondern auch Vesuv oder Quelle wäre. Mit anderen Worten: die Kunst der Zeit erlebt eine Reflexion, die auch gern wissen möchte, wie es wäre, spontan zu sein. Es ist die Problematik jeder hellenistischen Situation. Soviel bleibt beiläufig ja ziemlich gewiß: ist die Situation, der Großmann angehört, nicht hellenistisch, wäre also dies Wort gewagt, es sieht immerhin so aus, als sei sie eine Situation in nachheroischer Zeit. Vielfältig also, unendlich fein, allzu differenziert; schon in Fasern zerlegt; zugleich ohne Wissen um sich selbst und voll von Zweifeln an ihrer Eigenheit; von Überlieferungen umgeben wie von den versammelten Pflanzen eines erwärmten Gewächshauses; auf Nervosität gesetzt wie sonst Gefangene auf Wasser und Brot oder Rubens auf Fleisch, Butter und Wein.

Daß die Frage, ob er naiv sei oder reflektire, sehr viel von seinem Wesen umschließen müsse, wird gewiß, wenn man ihn kennt. Ihn — das heißt vor allem: das Oeuvre. Ihn — das mag auch heißen: den Menschen; den Typus. Aber wenn es wahr ist, daß es heute, in einem alexandrinischen Europa, weniger wie je gleichgültig ist, zu dem Werk den Künstler

zu kennen, der es gemacht hat (ob nämlich der Künstler die erstaunlichen Seiten des Werks bestätige oder widerlege, ob wirklich Starre eines Menschen die Ungewandtheit und Simplizität seiner Bilder legitimiere oder beides eitel Lug und Trug sei): in keinem Fall kann der Vergleich etwas mit persönlicher Neugier nach Persönlichem zu tun haben. Der Mensch ist ein Element seiner Kunst. Die Kunst ist Form eines Daseins, das jenseits des sogenannten Persönlichen (vielmehr des Bürgerlichen) eine Spielart menschlichen Zustandes wird und darum alle angeht, die von der Kunst etwas wissen wollen.

Großmann. Nun kennt man ihn seit Jahren. Eben den Menschen auch, der so und so aussieht. Aber man hat noch nicht herausgebracht, wie er es meint und wie es im Verhältnis zu ihm oder endlich an sich selbst beschaffen ist. Möglich wäre zum Beispiel, er sei ein Spötter. Einer mit der kalten Ironie; denn man erinnert sich nicht, ihn oft am Lachen gesehen oder seinem Lachen auf den Grund geschaut zu haben. Von jenen einer, deren Ironie sachlich ist bis zur Unempfindlichkeit. Aber man könnte ihn fragen — und er selbst wüßte nicht, wie es um ihn und seine Sachen bestellt ist. Sie könnten jeden Sinn haben — vielleicht. Wirklich? Könnten sie? Man sieht sie an. Diese Radierungen scheinen mitunter ein Rekord der Bestimmtheit zu sein. Sie sind scharf und fein wie ein Seziermesser und sind eben das, was sie sind. Wohl. Ja — aber was sind sie? Ihre Zweideutigkeit, ihre Vieldeutigkeit wächst im Verhältnis ihrer sezierenden, skalpierenden Schärfe. Den, die, das, die dargestellt werden, scheinen sie zu kompromittieren. Aber davon ist nicht die Rede. Je mehr es sich um einen Bestimmten, eine Bestimmte, ein Bestimmtes handelt, desto weniger gehn sie irgend jemanden auf der Erde an. Ganz recht, nicht wahr — hier

ist der Junker Balthasar; eigentlich Baron Soundso. Aber wie? Alles ist anonym: das Modell, der Künstler, sogar die Neugier, die sich darauf stürzt.

Großmann. Wer ist dies nun? Man möchte es wissen. Heute ein Mann um die Mitte der Dreißig. Ein Mann. Vielmehr ein Herr. Soigniert und rassig. Im Hintergrund scheint etwas wie das Gegenteil des Mondänen zu sein. In vorgerückten Stunden der Geselligkeit würde Kubin aus diesem Schädel mit der Flucht der Linie, dem rötlichen Haar, den Sommersprossen und den grün-blauen Augen — sind sie grün oder geben sie, grau-blau, nur vor, grün zu sein? — etwas wie den Kopf van Goghs rekonstruieren können. Kein Herr also. Sondern ein Mann. Es kommt eine Wissenschaft hinzu: er ist im Schwarzwald zu Hause. Ein Landsmann Hans Thomas. Absurde Konstellation und vermutlich ganz gleichgültig; aber einen Augenblick beherrscht die nichtssagende Tatsache den Gedanken und verwirrt. Allein das andere scheint etwas zu bedeuten: daß er aus dem Schwarzwald stammt. Und vermehre die Unwahrscheinlichkeit oder Fremdartigkeit dieser Herkunft auch bloß die Unkontrollierbarkeit der Hintergründe dieses Künstlers. (Wer ist aus dem Schwarzwald? und was heißt es, ein Schwarzwälder sein?) Es könnte sein, daß in Rasse und Herkunft eine Verantwortung läge, die über den Umkreis der bloßen Persönlichkeit Großmanns hinausgreift und in ihr nicht Platz hat. Germane ist dieser Schwarzwälder kaum — wie die meisten Schwarzwälder. Eher Kelte: Residuum, spätes, letztes Residuum einer ganz anderen Siedelung. Also etwas wie ein heimlicher Gallier in Deutschland? Eine Art Spion in Physiognomien und psychophysikalischen Zuständen? Vielleicht. Und vielleicht, daß ihm der Weg nach Paris in irgend einem entfernten Sinn des Blutes oder der Benachbarung sehr natürlich

war. Er trat ihn an, ohne viel zu bedenken. Man kann sich nicht vorstellen, daß er viel bedenkt — obwohl man sich auch vorstellen kann, daß er alles bedenkt. In Paris gehörte er vor etwa einem Jahrzehnt zum Kreis des Café du Dôme. Er lernte Belgien kennen: mit Malern in Knocke, Ostende. In Ostende könnte ihn ein Hauch Ensors gestreift haben. In Deutschland bewegte er sich seitdem zwischen Berlin, München, Tegernsee, Partenkirchen. Nun sitzt er ob der Isar in Harlaching vor München: zeichnend, radierend, auch malend. Er zeichnet, radiert, er malt auch: ohne daß er sagt, wie er es meint — und wahrscheinlich auch ohne daß er selbst weiß, wie er es meint, was er will, was er soll.

Nun: dann ist es eben so, daß er irgendwie muß, was er tut. Irgendwo ist in den sehr sublimierten Sachen Großmanns eine beneidenswerte Puerilität, die den Künstler über die Gefahr des Lebens trägt. Wir dürfen gestehn, daß dies ein Glück für die Kunst ist; nicht nur — wie es wahrscheinlich ist — für den Künstler.

Eine entscheidende Seite zum wenigsten ist es an diesem Künstler, daß er tut was, er muß. Es ist ein Springbrunnen in dieser Kunst. Man soll nicht durch das Spitze und Ziehende und Schneidende dieses Griffels, durch das gleichsam Konstruktive und Mechanisierende sich beirren lassen; nicht durch das Stakige; Gesponnene; manchmal schier jüngferlich Gezierte. Nicht durch das fin de siècle. Es ist trotz allem Quelle und Wiese da — Wiese mit Anemonen in Blaßlila, mit Schlüsselblumen in zartem Gelb und mit Veilchen; Wiese im März und April; Sonne mit Anmut und Laune; vielleicht auch Altweibersommer und Herbst mit langen und silbernen Seidenfäden. Vermag man es erst, von den Besonderheiten der Form Großmanns so abzusehn, daß sie, ohne einen Moment vergessen zu werden, doch nicht mehr

durch ihre Modernität das Zutrauen des Märchens zu stören vermag, dann wird leicht das Wort gefunden, das auch hier wieder einmal zu Hause ist — das alte, von Romantikern und Biedermeiern geliebte, von Realisten ironisierte, von Naturalisten verhöhnte und gehaßte, seit den Neoimpressionisten wieder begriffene: das Wort Poesie. Man muß es gar nicht auf eine Paradoxie abgesehen haben, wenn man feststellt, daß es so schwer nicht einmal ist, aus Großmanns Herbarium zu der Welt hinüberzudenken, die etwa von Flaxman zu Neureuther reicht. Hätte Großmanns Zeichnung nicht in der Tat etwas von jenem linearen Klassizismus, für den der erste Name ein Beispiel ist? Ein englischer Name. Um so besser. Denn Großmanns Linie ist angloman, ladylike. Also: sentimental, lieblos, tief korrekt, verwöhnt — und etwas anämisch, trotz der Rasse; blau bis seegrün im Auge und aschblond bis rot. Die Welt von den Präraffaeliten bis zu Beardsley ist nicht ganz und gar jenseits der Kunst Großmanns. Vielleicht auch so: wenn es für die Welt Großmanns, für dies bestimmte Mondäne in Rückplänen, auf Seitenwegen, hinter den Kulissen des Krieges einen Ludwig Richter geben könnte, dann würde er das entzückende Laster betreiben, das Großmanns Zeichnung betreibt. Das Laster. Ja. Aber es ist eine Blüte. Es ist ein Schnörkel der Phantasie. Einer Phantasie, die auf ihre Weise dichtend vor sich hin spielt. Unnötig, feierlichen Widerspruch gegen die Kuppelung der Namen vorzunehmen. Überflüssig, gegen die Begegnung zu protestieren. Was durch diesen Protest getroffen würde, ist von vornherein mit beiden Händen zugegeben — würde zugegeben, läge es nicht überhaupt außerhalb jedes Sinnes und Zweckes dieser Vergleichung. Es handelt sich nicht bloß um Unterschiede der Gesinnung, der Moral, der Menschlichkeit, sondern auch des künstlerischen Formats. Doch dies

bleibt: daß eine Welt von 1910, 1914, 1918 in Großmann einen Poeten gefunden hat. Einen Poeten von Erfindung, von Abgestimmtheit, von Einstellung. Er ist wahrscheinlich kein Poet von Lust und sicher keiner von Gemüt. Er mag ein verderblicher Dichter sein, auf irgend einen Index gehören. Er ist einer jener „impassibles", die wir aus der Geschichte der letzten vierzig oder fünfzig Jahre geerbt haben. Eben ein Moderner, der ohne Schlafwagen nach Berlin, ohne Tennis, ohne eine Luft voll aviatischer Geräusche nicht denkbar ist und den Dingen sehr unverblüfft, ohne Mitleid, allenfalls mit Anzüglichkeit gegenübersteht. Dennoch: auch heute sprießen die Blumen, fächeln die Lüfte nicht nur bei Hans Thoma, dem Landsmann. Die eigentliche Aufgabe, die uns gegenüber dem Zeichnen Großmanns gestellt wird, ist so: zu sehn, daß auch hier Arkadien ist. Dieser Zeichner ist ein Schäfer so gut wie das Dixhuitième. Und dies Schäfersein, für den Feierlichen bloß Operette, ist nicht so weit von der Poesie des Natürlichen. Nur der Inhalt des Begriffs Natur ist modifiziert. Etwa so wie bei Marie Laurencin. Oder, wenn man ganz unverbindlich einen sehr hohen Vergleich wagen wollte wie bei Lautrec. Dieser französische Graf pflegte die Vorhänge der Coupéfenster zuzuziehn, wenn er über die Erde Frankreichs reiste. Er konnte das Gesicht der Sonne über der Loire nicht vertragen. Ihm war die Rue Montmartre, das Bordell, die Manège naturhaft geworden. Es gibt Tage, an denen nichts so naturhaft scheint, wie ein Boulevard: das ist schon hundertmal erzählt worden. Nun gut. Auf seinem Niveau hat Großmann in der Welt seiner Preziositäten das Naturhafte konzentriert. Mit allen Triebformen der Natur: mit Blüte und Blatt, Sonne und Staub, Wasser und Wind. Der leise Geschmack von Verruchtheit — einer nicht gefährlichen übrigens —, von Korruption, wenn man will, vermag

dawider gar nichts auszutragen. Eine Natur von sehr westlichem Schnitt. Der ganze Großmann ist westlich. Nichts beweist dafür mehr, als sein Versuch, Dostojewskij zu illustrieren. Man kann kaum weniger slawisch sein.

Es kommt der Augenblick, in dem Großmann nicht vergönnt, daß wir uns im Genuß des natürlichen Charmes seiner Poesie niederlassen. Nach zwei Seiten von dieser Mitte aus balanciert dies genaue Talent ins Prekäre hinüber.

Die eine Seite: das sehr Unverbindliche, allzu Unverpflichtete und allzu wenig Verpflichtende. Daß Kunst gewissermaßen außerhalb der Verantwortung ihres Urhebers geschieht, ist leicht einer ihrer feinsten Reize. Das Bezaubernde Großmanns hat gerade da eine Wurzel. Aber dies Unverantwortete ist zugleich Grenze; es bezeichnet ebenso leicht ein zu Wenig. Man muß die größten Tiefen des Hintergrundes der Zeit im Sinn behalten; auch stärkere plastische Intensitäten, die der Vordergrund der Epoche gezeitigt hat. Man denkt an Kokoschka, Meidner, Beckmann. Von diesem Posten aus wird an Großmanns Kunst Zufälliges sichtbar, und natürlich wird es als ein Minus gebucht. Auch dies: man kann und darf sich des Gedankens nicht entledigen, daß in unserer Zeit, so problematisch sie immer ist, Dinge der Kunst zu Entscheidungen gedrängt werden. Auf Entweder — Oder. In dem Verein, dem Großmann angehört, drei Beispiele: Beeh, Seewald, Klee. Man vergleicht etwa ein Rinderbild Seewalds mit Großmanns bezauberndem Blatt der Kühe. Dort sind die Rinder Kreatur Gottes. Großmann: wenn Natur und Kühe Demimondänen wären, würden sie aussehn, wie Großmann sie zeichnet und tönt. Er ist ein Alexandriner. Bei Großmann ist nichts auf den Konflikt angelegt, kaum etwas auf Entwicklung und Standpunkt. Wohl: dies ist nur Kehrseite eines köstlichen Charmes. Es hängt

aber vom Augenblick (und nicht immer nur vom Augenblick) ab, was man sieht: Avers oder Revers. Man erblickt den natürlichen Flug dieser Begabung und stellt sich die Frage: wie weit sie wohl stiege, wenn sie auf irgend eine Weise entschlossener, heftiger, radikaler wäre. Wenn sie auf irgend eine Art einmal etwas Lebensgefährliches unternähme. Natürlich: die Frage ist Unsinn — denn sie bläst den Puder weg, verwischt die Schminke, zerstört den Hauch der Grazie. Dies weiß man. Aber man stellt sie; auch auf die Gefahr unmöglicher contradictio in adjecto.

Die andere Seite: vergibt man diesem glänzenden und unabweisbaren Talent, daß es etwa nicht ahnt, was es tut, und ist man entzückt, weil das, was ohne Wissen, also immerhin dichterisch getan wird, so reizend ist, dann ist freilich immer noch mit einer neuen Überraschung, mit einem neuen Umsprung zu rechnen. Derselbe Großmann, der den organischen Zauber seiner Kunst bis über die Grenzen des allzu Fließenden, des Ungehemmten also, des Voraussetzungslosen, ja Zufälligen entgleiten läßt, ist ein Raffinierter. Bei ihm gibt es den Punkt, wo das Zufällige so unmerklich wie unmittelbar in das Spekulative übergeht; wo, nach dem Wort einer klugen und hübschen Frau, die Dinge „absichtlich von selbst" kommen. Das Spiel wandelt sich mit einemmal unterirdisch (oder ein wenig überirdisch) in Regie. Das Märchen wird preziös. Der Zufall wird Mittel. Der Zufall: bei einem Künstler, der es wirklich ist, bedeutet der Zufall ja freilich immer den begünstigenden Eingriff einer außerpersönlichen Kausalität in das Treiben des individuellen Talents. Der Zufall beim Künstler ist ein Glück — das Glück ein Geschenk.

Was bei Großmann Regie ist, das Methodische, das auf Stil erpicht ist (und ihn erreicht), bleibt nun weit davon

entfernt, zu einer Richtungsprogrammatik oder auch nur zu einem persönlichen Programm auszuwachsen. Großmann ist nicht Pedant genug, sein formaler Instinkt viel zu geistreich, um derlei mitzumachen. Auf der anderen Seite: seine Begabung hat viel zuviel Struktur, als daß die Unverbindlichkeit seiner zeichnerischen und malerischen Bemerkungen ihn einstweilen gefährden könnte. (Eines Tages würde sie ihn allerdings gefährden können.) Es ist wohl der Maler Ahlers-Hestermann, der einmal erzählte: Großmann habe eines Tages gesagt, man müsse doch eigentlich trotz allem Expressionismus impressionistisch weitermalen, und es sei schade, daß man das „nicht dürfe". Hier hat man beides: das Verhältnis zum Programmatischen und das zum Zufälligen — und beide in gegenseitiger Durchdringung oder Aufhebung. Der Impressionismus war eine Art Programm — er ist preisgegeben, wiewohl nicht ohne Klage und wider Willen. Der Expressionismus ist Zwang eines Zufalls — und Großmann begibt sich, ohne mit der rötlichen Wimper zu zucken, in seine Vasallität. Aber nein — dies ist ja gang falsch. Umgekehrt! Der Impressionismus ist nicht ein Programm, sondern der eigentlich natürliche Zustand, und diesem Zustand ergibt man sich; um so lieber, als er Gebiet des Labilen, Unverantwortlichen, aller möglichen Intimitäten des Zufalls ist. (Deshalb würde man ihn auch lieben, wenn er ein Programm wäre.) Der Expressionismus: ja — der ist allerdings ein Programm; man zieht an den Drähten, bewegt das Spiel, ergötzt sich und die übrigen — und macht es zuletzt doch ganz anders. Impressionistisch also? Als ob es nichts Drittes gäbe. Das Dritte heißt eben Großmann. Er ist dazwischen — und siehe: er hat Platz.

Zuletzt kommt man nur auf dies Eine zurück: auf die Tatsache dieses ungemeinen Talents. Die Geschmeidigkeit dieser

Begabung, die wie ein Zirkus ist, hat sie nie unselbständig gemacht. Versuchungen müssen da gewesen sein von Lautrec und Seurat bis Kubin. Seine Elastizität hat nur dazu gedient, seine persönliche Form zu wahren, die er, mag sein, was will, einfach (und trotz allem unbeirrbar) besitzt. Mag ihn einmal einer der Freunde angeregt haben, wie zum Beispiel Pascin, dann ist er spielend zu reinerer Formalität über ihn hinausgewachsen. Es besteht die naturhafte Tatsächlichkeit der Gabe. Auf dem Boden dieser Tatsächlichkeit ist ihm inmitten alles Prekären seiner Haltung in Zeichnung und Malerei eine positive Form gelungen, die ihn weit über das Feuilleton erhebt und endlich oberhalb aller Anzüglichkeiten aufstellt. Er malt ein Bild wie die Dünen von Nieuwpoort. Von diesem Bild ist nicht mehr und nicht weniger zu sagen als dies: daß es vollkommen schön sei. Was in seinem Talent zur Spitze, zur Persiflage, zur Travestie neigt, ist in solchen Bildern still geworden. Es wird geschwiegen und gut gemalt. So gut, wie nach Sisley, Pissarro, Signac und Cézanne von einer kleineren Generation überhaupt gemalt werden konnte. So gut, als gäbe es bei uns eine alte malerische Tradition. Und es ist doch nur — deutsches Schicksal — die Improvisation eines einzelnen. Zugleich auch mehr (im Sinn unserer Tage), als eben nur gut Gemaltes.

Mein Leben.

Ich stamme (geboren am 25. Januar 1882 zu Freiburg i. Br.) mütterlicherseits aus einer alten badischen Malerfamilie.

Mein Großvater war der Hofmaler Dürr in Freiburg i. Br., mein Onkel gleichen Namens Professor an der Münchener Akademie, meine Mutter Porträtmalerin in Freiburg i. Br.

Von diesen zahlreichen malenden Vorfahren stammt wohl meine „malerische Belastung".

Schulen besuchte ich nur kurze Zeit; in den Akademien in Karlsruhe und Düsseldorf fiel ich bei der Aufnahmeprüfung durch.

Ich suchte meine künstlerischen Expansionen unmittelbar im Leben, in der Welt. —

Ich kam gegen 1905 nach Paris und blieb dort acht Jahre als einer der ersten der jungen Deutschen, die sich nach und nach alle dort zusammenfanden und im Café du Dôme verkehrten. —

Dieser Stadt mit ihren enormen Lebenssteigerungen und Grenzerscheinungen verdanke ich wohl das meiste.

Die Einheit zu schaffen zwischen Kunst und Leben gelang mir noch nicht. Ich stürzte in das Pariser Leben. Reiten, Boxen, Frauen schienen mir wichtiger als alle Kunstdispute, die damals im Café du Dôme gepflegt wurden.

Mein Kunsttrieb schien mir oft ein Erdentrieb zu sein, eine Art Geburtsfehler in seiner Unersättlichkeit nach Steigerung des Ichs. —

Ich nahm die Kunst nicht so ernst, daß ich das Leben darüber vergessen hätte. Ich suchte nur seine Reflexe zeit-

weise von seiner mannigfach bewegten Oberfläche wie in einem Spiegel zu fangen und so zu stabilisieren, daß sie mich nicht mehr erregten, daß ich sie vergessen konnte.

Sie schienen mir zugleich seine tiefsten Inhalte zu sein.

Eines Tages gelang mir wohl dieser Ausgleich zwischen Leben und Reflex nicht ganz, der Spiegel zerbrach, und mit ihm ging meine Weltanschauung in Scherben. Ich wurde plötzlich krank und mußte Paris verlassen. Allmählich fing ich an, meinen zerbrochenen Spiegel Stück für Stück wieder zusammenzusetzen und meine Welt in ihm wieder aufzubauen. Dabei reiste ich unstet herum nach Nizza, Cannes, Wien, Budapest, Stockholm und endlich nach Berlin. Dort lebte ich fünf Jahre in den gesunderen, aber auch derberen Energien dieser werdenden Stadt.

Berlins Kunst, die ich nun erst kennen lernte, schien mir aber nicht wie die von Paris aus dem Leben der Stadt geboren, sondern ein Surrogat zu sein aus französischer Importation, das in diesem Milieu deplaciert wirkte.

Zuerst mitgerissen von der gesunden Arbeitslust, dem Draufgängertum, das diese Stadt bewegte, schien mir mit der Zeit ihr Kunstwollen immer forcierter, ähnlich wie die Art der sogenannten Vergnügungskünstler, die in den Etablissements von Berlin angestellt sind, um unter dem Publikum Stimmung zu machen.

Im ersten Kriegsjahre fuhr ich dann drei Monate ins Engadin und blieb auf der Rückreise in dem lieben gemütlichen München, das ich vier Semester lang als Student der Medizin und Philosophie kennengelernt, und vergaß darüber ganz nach Berlin zurückzukehren.

RUDOLF GROSSMANN.

Rudolf Großmann



Landhaus in Heringsdorf 1906

Straße in Knocke

1906

Dünen Nieuport 1908

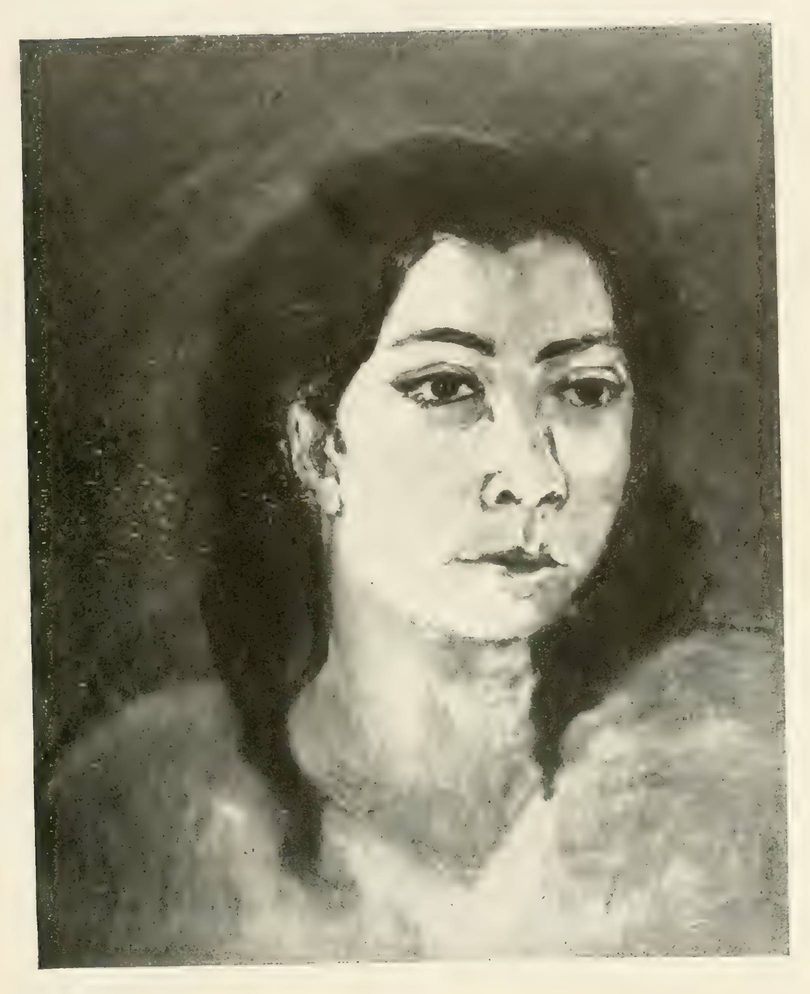
Kaffeehaus am Kurfürstendamm 1912



Partenkirchen 1912



Kirche, München 1912



Kreolin Studienkopf. 1912



Schlafende

Studie. 1912/13



Gewitter am Tegernsee Skizze. 1914

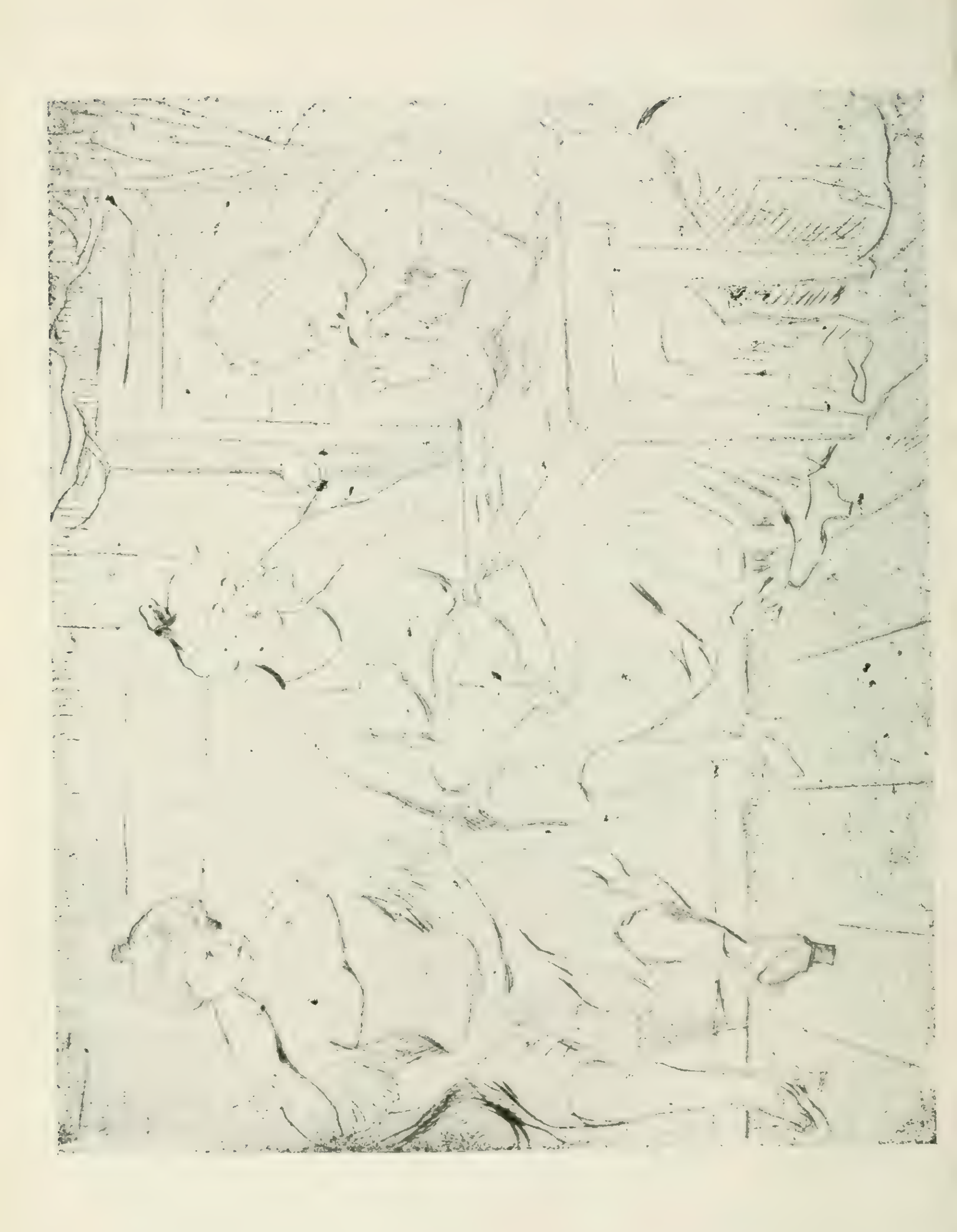
Schneelandschaft II, Partenkirchen 1914

Partenkirchen 1915

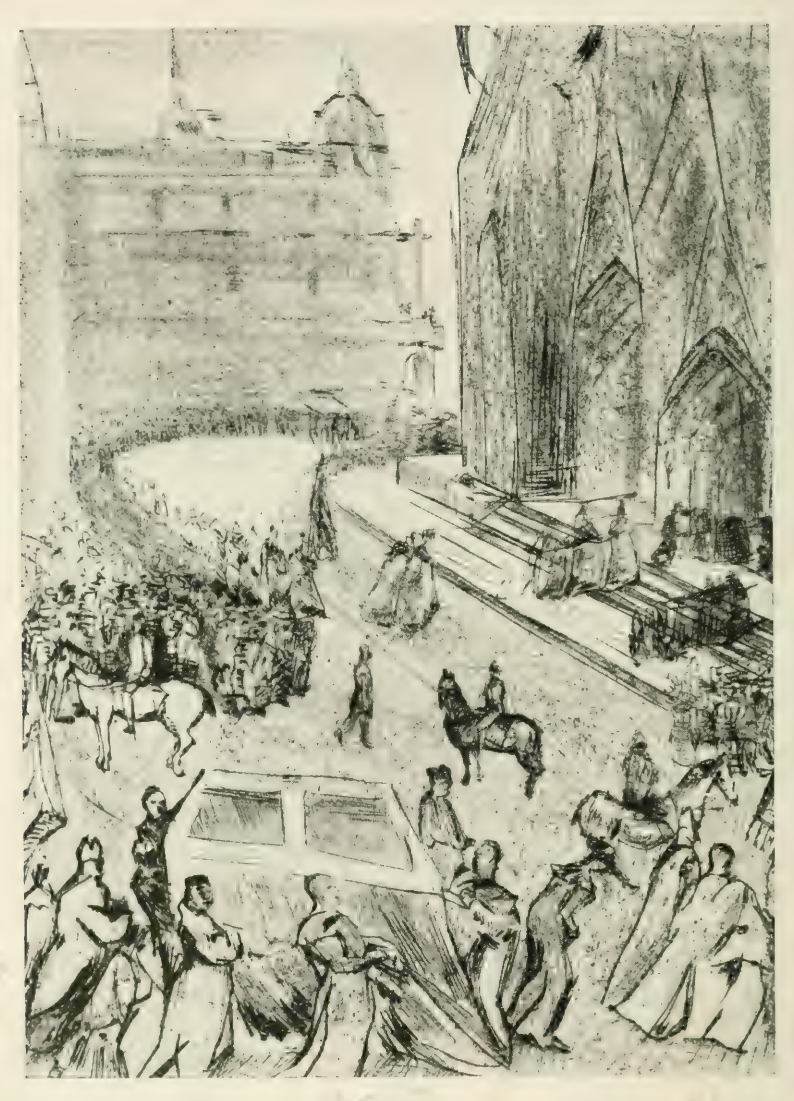
Schneelandschaft I, Partenkirchen 1913



Jugendbildnis Radierung. Etwa 1904



Baron v. C. — Radierung. 1912



Begräbnis des Kardinal Fischer in Köln Radierung. Etwa 1908



Rue Montmartre

Radierung. 1910. Paris

Rudolf Großmann

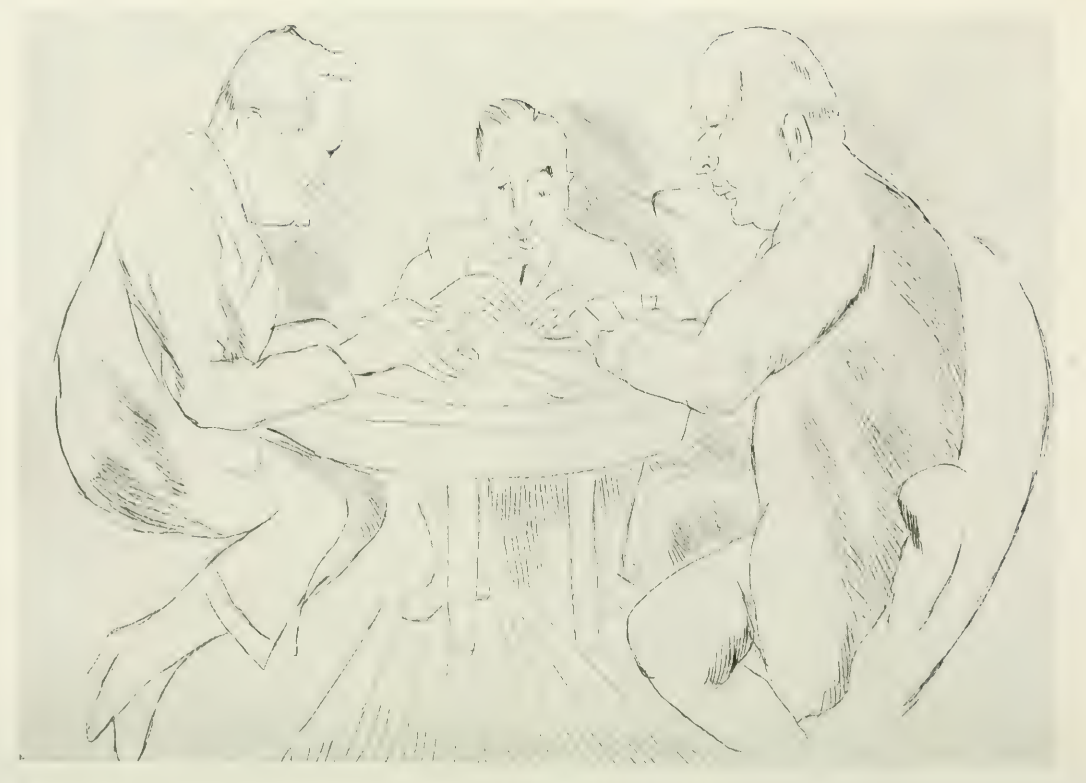
**

Bei Benz in Schwabing

Radierung. 1915



Duett Radierung. 1914



Poker

Radierung. 1914

Abend in der Heilsarmee

Radierung. 1916



Die Dichter

Radierung. 1917

Seejungfer

Radierung. 1918



Traum

Radierung. 1947



Der Dichter — Radierung. 1918



Eine dumme Geschichte — Lithographie. 1918

Aus Dostojewski



Eine dumme Geschichte Lithographie. 1918

Aus Dostojewski



Damenbad im Wannsee — Radierung. 1918

Pferdemarkt

Aquarell. 1918



Bürokraten Zeichnung



Soirée — Radierung. 1919



Das Hochzeitsmahl — Skizze. 1918

Meister der Graphik

Herausgegeben von Dr. Hermann Voß

Die Meister der Graphik haben sich längst als unentbehrliche Handbücher für jeden kunstgeschichtlich interessierten Laien und Graphiksammler erwiesen. Die Sammlung — ein Gegenstück zu den Klassikern der Kunst — ist durch die textliche Behandlung ebensosehr wie durch die hervorragenden Reproduktionen als eines der wichtigsten Hilfsmittel zur Durchleuchtung des gewaltigen Kunstwertes unserer Vergangenheit anerkannt.

Bisher erschienen:

Bd. 1: **Jacques Callot.** Von Hermann Nasse. VIII und 100 Seiten. Mit 98 Abbildungen auf 45 Tafeln. (Neue Auflage in Vorbereitung.)

Bd. 2. **Die Anfänge des deutschen Kupferstiches und der Meister E. S.** Von Max Geisberg. IV und 132 Seiten. Mit einem Titelbild und 120 Abbildungen auf 70 Tafeln. Geheftet Mark 24.—, gebunden Mark 27.—.

Bd. 3: **Albrecht Altdorfer und Wolf Huber.** Von Hermann Voß. 40 Seiten. Mit einem farbigen Titelbild und 160 Abbildungen auf 63 Tafeln. Geheftet Mark 18.—, gebunden Mark 21.—.

Bd. 4: **Francisco de Goya.** Von Valerian von Loga. 52 Seiten. Mit einem Titelbild und 73 Abbildungen auf 71 Tafeln. Geheftet Mark 24.—, gebunden Mark 27.—.

Bd. 5: **Die Nürnberger Kleinmeister.** Von Emil Waldmann. VIII und 116 Seiten. Mit 236 Abbildungen auf 60 Tafeln. Geheftet Mark 24.—, gebunden Mark 27.—.

Bd. 6: **Giov. Battista Piranesi.** Von Albert Giesecke. VIII und 126 Seiten. Mit einem Titelbild und 73 Abbildungen auf 63 Tafeln in Lichtdruck. (Vergriffen, neue Auflage erscheint 1920.)

Bd. 7: **Hendrick Goltzius.** Von Otto Hirschmann. VIII und 187 Seiten. Mit einem Titelbild und 79 Abbildungen auf 49 Tafeln, davon 3 farbig. Geheftet Mark 30.—, gebunden Mark 36.—.

Bd. 8 u. 9: **Rembrandt.** Von Richard Graul. Bd. 8: Radierungen. Mit 300 Abbildungen auf 125 Tafeln. Geheftet Mark 46.—, gebunden Mark 52.—. Bd. 9: Handzeichnungen, umfaßt etwa 100 Seiten und 75 Tafeln, erscheint 1920.

Neuere Maler-Radierer

Bd. 1: **Sion Longley Wenban.** (1849 — 1897.) Kritisches Verzeichnis seiner Radierungen mit einer biograph. Einführung. Von Otto A. Weigmann. XIV und 188 Seiten. Mit 1 Bildnis und 76 Abbildungen auf 30 Tafeln. Gebunden Mark 45.—.

Die prachtvollen Tafeln des Werkes vermitteln uns die Bekanntschaft mit einem Meister, der sich, weiteren Kreisen noch unbekannt, mit seiner feinen Kunst bei dem wachsenden Verständnis für Graphik bald zahlreiche Freunde erwerben wird.

Klinkhardt & Biermann / Verlag / Leipzig



